

*Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg. In Verbindung mit Armin RAAB und Christine SIEGERT hrsg. von Ulrich KONRAD. Tutzing: Schneider 2007. 343 S., Abb., Nbsp. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 27.)*

Bis an die Grenze des 20. Jahrhunderts stellt die Bearbeitung von Opern eine selbstverständliche Praxis im Theaterbetrieb dar, auf die stets zwar summarisch hingewiesen wird und auf die sich nicht zuletzt das Verständnis der Oper als sogenannter ‚offener‘ Gattung gründet. Ihr nachgegangen ist man bislang aber allenfalls nur im Einzelfall oder aber mehr oder weniger notgedrungen, wenn also ein Editionsprojekt den Editor mit nachkomponierten Nummern, mit Einlagennummern anderer Komponisten oder anderen Abänderungen im Laufe der Vorbereitungs- und Aufführungsgeschichte des Werkes konfrontierte. So ist es ein Verdienst von Ulrich Konrad und 13 Kollegen, dass sie sich ausgehend von dem inzwischen abgeschlossenen Forschungsprojekt „Joseph Haydns Bearbeitungen von Arien anderer Komponisten“ diesem im Umriss wohlbekannten, im Detail aber nur vage erschlossenen Gebiet angenommen haben. Der Schwerpunkt liegt auf Haydn, seinen Bearbeitungen und Bearbeitungen seiner Werke durch andere Komponisten und namenlose Bearbeiter – eine sinnvolle Bündelung, die eine drohende Ausuferung des Materials abwehrte und zur Schärfung der Einzelanalysen führte.

Der Band ist wohlgedacht und geht aus vom Zusammenhang von Autorwillen und Produktionssystem in Frankreich einerseits, wo mit der Drucklegung der Werke ein festes Werkverständnis einherging und folgerichtig die Idee des Copyrights entstand, und Italien andererseits, wo die handschriftliche Überlieferung der Werke deren Anpassung an neue Verhältnisse entgegenkam (Michele Calella). Von hier aus wird das Sujet enger eingekreist und dann an Fallbeispielen und am Repertoire einzelner Bühnen im Detail erörtert. Eine Sonderstellung nehmen Metastasios Libretti ein: Als Lesetexte bleiben sie unangetastet, als Operntexte hingegen werden die Arien im 18. Jahrhundert zahlenmäßig weniger, weil die Einzelarie an Umfang zunimmt, und die im Politi-

schen gegründete azione principale, auf die sich die Oper als moralisches Exemplum stützt, wird zugunsten der als ornamento episodico geltenden Liebeshandlung zurückgedrängt (Albert Gier).

Haydns Programmauswahl für Esterháza folgte erstaunlich modernen Trends, wie am Vergleich mit Turin deutlich wird (Margaret R. Butler); dabei lassen seine Bearbeitungen komplizierte Quellenfiliationen erkennen, die über notwendige Anpassungen aber vermutlich darum nicht hinausgehen, weil keine Aussicht auf eine weitere Verbreitung bestand (Christine Siegert). Anhand des italienischen Repertoires in Wien sind die Bearbeitungsarten aufgeschlüsselt, wobei insbesondere die Komposition von Einlagearien jungen Komponisten als Studienaufgabe diente (John Rice). Am Dresdener Hoftheater kam es zum Mozart-Pasticcio *Gli amanti folletti*, da man dort seine politisch aufrührerischen Werke aussparte, sie aber um ihrer Musik willen zu retten suchte (Panja Mücke). Die Bearbeitungen von zwei Opern Cimarosas am Teatro Valle in Rom als dem Umschlagplatz für neapolitanische Opern in den Norden stellen ein gattungsgeschichtliches Novum dar, indem sie den Erfolgsgang der einstigen Farsa einleiten (Martina Grempler).

Höchst unterschiedlich fielen die Bearbeitungen von Cimarosas europaweit gespielter Farsa *L'impresario in angustie* aus: Der Bearbeiter Haydn löste ihre Struktur auf, während die um fünf Nummern aus Mozarts *Schauspieldirektor* erweiterte Fassung aus Weimar eine breite Rezeption erlebte (Klaus Pietschmann); relativ unspezifisch bleibt dagegen Haydns Umgang mit Guglielmis *La quakera spiritosa* (Robert von Zahn). Mozarts eigenartige Bearbeitung von Haydns *Armida*-Duett (Akt I) lässt sich kaum anders denn als Versuch erklären, sie Liebhabern zugänglich zu machen (Ulrich Konrad). Sehr überzeugend werden die Abweichungen zwischen den Libretti zu Anfossis *I viaggiatori felici* aus den Anpassungen an Rollenfach, Rollenprofil und schauspielerische Fähigkeiten individueller Darsteller abgeleitet (Daniel Brandenburg).

Zweimal rückt dann auch Paris ins Blickfeld: *La vera costanza* ist Haydns einzige Oper, die dort rezipiert wurde und als Opéra comique erhebliche Eingriffe in die Dramatis personae, Nummernfolge und Finali erforderte (Thomas

Betzwieser). Grétrys *Zémire et Azor* scheint dagegen die einzige Opéra comique, die aufgrund einer Reihe von Alleinstellungsmerkmalen mehrfach – darunter in Esterháza – in eine italienische Oper umgearbeitet, aber nur den spezifisch notwendigsten Veränderungen unterzogen wurde (Arnold Jacobshagen). Den Schluss bildet ein Fazit aus diesen Beiträgen und der neuen Quellenbewertung u. a. bei Bach, Mozart, Wagner für die Haydn-Gesamtausgabe. Sie enthält nicht allein Haydns Einlagearien, sondern wird auch seine Bearbeitungen von Nummern anderer Komponisten einschließen (Armin Raab).

Philologische Akribie und dazu der Wille, weit entfernten Quellen vergleichend nachzugehen, zeichnen alle Beiträge aus. Da mangels Quellen vieles (noch) Vermutung oder gar Spekulation bleiben muss, stößt man selten so oft wie hier auf konjunktivische Formulierungen: Was beides nur zu deutlich erklärt, weshalb man das Gebiet als Analysegegenstand bislang lieber ausgeklammert hat. Nun sind Bearbeitung und Bearbeitungspraxis zwei Begriffe, die das Phänomen aus der Sicht des ändernden Dichters und Komponisten (und der heutigen Editoren) benennen und zugleich den philologischen Aspekt des Eingriffs betonen. Was sich philologisch als Bearbeitung darstellt, verdankt sich allerdings so gut wie ausschließlich persönlichen Wünschen und gattungsgeschichtlich oder institutionell bedingten Notwendigkeiten, wobei das Theater, die Bühne, die Akteure oder die anderweitige Verbreitung im Vordergrund standen. Dafür gälte es noch einen prägnanten Begriff zu finden.

(August 2007) Manuela Jahrmärker

HEINRICH CHRISTOPH KOCH: *Versuch einer Anleitung zur Composition*. (Rudolstadt 1782, Leipzig 1787, 1793). Studienausgabe. Hrsg. von Jo Wilhelm SIEBERT. Hannover: Siebert Verlag 2007. 584 S., Nbsp.

Es ist das Verdienst dieser Ausgabe, den für die Kenntnis der Musiktheorie und Kompositionsgeschichte des 18. Jahrhunderts wichtigen Kompositionstraktat von Heinrich Christoph Koch nun wieder nicht nur überhaupt außerhalb von Bibliotheken, sondern noch dazu in einem sorgfältig hergestellten Neusatz des vollständigen Textes und zu einem auch für Stu-

dierende erschwinglichen Preis (24,90 Euro) zugänglich zu machen. Typographische Besonderheiten des Originals wurden nach Möglichkeit im Satz verdeutlicht; die Seitenkonkordanz erlaubt ein Zitieren nach dieser Ausgabe, zumal Stichproben auf hohe Sorgfalt bei der Erfassung des Textes schließen lassen. Auch die Notenbeispiele sind, soweit sich das auf einen ersten, vergleichenden Blick sagen lässt, mit großer Akkuratess ausgeführt; der Herausgeber folgt hierbei – wo erforderlich – modernen Editionsprinzipien. Die Originalschlüssel und heute unübliche Taktangaben wurden beibehalten. Angesichts des didaktischen Anliegens Kochs ist es sicherlich auch unproblematisch, dass zweifelhafte Bogensetzungen „möglichst musikalisch sinnvoll“ (S. 15) realisiert wurden. Damit ist die Benutzerfreundlichkeit des Neusatzes auch kaum ein Nachteil für an der Semiotik der Textgestalt interessierte Forscher und Forscherinnen, zumal die ältere Reprint-Version ja weiter zugänglich ist.

Nun besteht über die historische Bedeutung der im Original dreibändigen Schrift kein Zweifel; eine wissenschaftliche Aufarbeitung hat hier aus verschiedenen Perspektiven in aller Breite bereits stattgefunden. Trotzdem fällt das Vorwort, das – wohl vor allem für mit dem musiktheoretischen Diskurs des 18. Jahrhunderts nicht eng vertraute Leserinnen und Leser – eine erste Orientierung und Einschätzung bieten soll, doch arg kurz aus. Natürlich kann und soll eine derartige Einleitung keine umfassende monographische Erörterung des Werks leisten – angesichts der höchst unterschiedlichen wissenschaftlichen Interessenlagen im Umgang mit Kochs Traktat wäre dies ohnehin ausgeschlossen. Bis zu einem bestimmten Grad wirkt die Bibliographie ausgewählter Forschungsliteratur als Kompensation; sie hätte allerdings ebenfalls ausführlicher gestaltet werden können.

Wichtig sind natürlich die Hinweise auf Quellen und Vorbilder Kochs; hier hätte man sich teils umfangreichere Erläuterung gewünscht. Wenn die Rede von Charles Batteux ist, aus dessen Schriften Koch in seinen Versuch „Entscheidendes“ habe „einfließen“ lassen (S. 9), droht der Hinweis angesichts der kritischen Auseinandersetzung mit Batteux' Nachahmungspostulat im deutschsprachigen musikalischen Schrifttum schon seit den